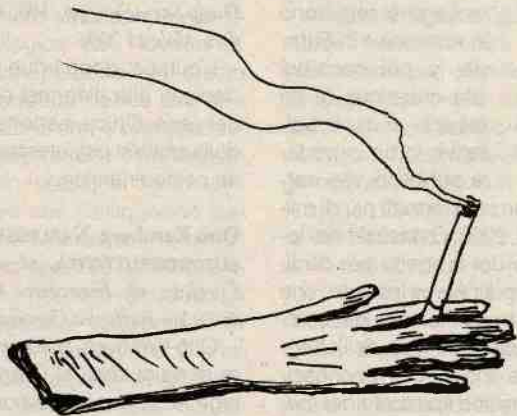


Carlo Antonelli e Fabio De Luca, DISCOINFERNO. STORIA DEL BALLO IN ITALIA 1946-2006, pp. 254, € 19, Isbn, Milano 2006

Edizione rivista e aggiornata (l'originale è del 1995) di una singolare storia sociale del divertimento in forma di danza in Italia, questo volume intriga sia per la struttura sia per il suo contenuto. Si tratta di un percorso attraverso sessant'anni di storia e di costume italiani visti dalla prospettiva della musica da ballo e della pratica del ballo sociale. Antonelli (direttore editoriale dell'edizione italiana di "Rolling Stones") e De Luca (collaboratore di "la Repubblica XL" e di "lo Donna", oltre che conduttore di programmi per RadioRai) offrono al lettore un racconto che si snoda dalle feste di piazza degli anni cinquanta, passando per i primi superclub dei tardi anni sessanta, la febbre del sabato sera degli anni settanta, il clubbing degli



anni ottanta, gli estenuanti rave dei primi novanta, fino ai buddha-bar milanesi post 11 settembre e agli mp3. Da Milano a Roma, da Napoli al Veneto, l'indagine propone una visione inusuale dell'Italia che ha ballato, balla e forse ballerà, in fondo mossa da un desiderio senza tempo, quello di esprimersi, di comunicare e di socializzare. I modi e i contesti così diversi in cui questo desiderio ha preso forma sono restituiti con dovizia di particolari, anche se non sempre con un andamento coerente, sbilanciando i contenuti talvolta verso la narrazione di episodi, talvolta verso considerazioni più generali. Ma proprio perchè questo spaccato di storia è da sempre ritenuto minoritario e periferico, il solo fatto di ritrovarlo come oggetto di uno studio monografico è di per sé lodevole. La scelta di procedere per interviste restituisce dunque non solo la freschezza della materia, ma proprio lo stato della ricerca, ancorata principalmente alle fonti orali. A prendere la parola sono i protagonisti di questa avventura (Boncompagni, Cecchetto, Freccero, Amanda Lear e molti altri), che hanno ballato, ma anche organizzato le occasioni di incontro, e poi concepito, registrato, prodotto e mixato le hit dance. Il liscio, il boogie, il beat, la disco hanno scatenato immaginari e sagomato corpi, che a loro volta hanno contribuito a iterare, spesso a sovvertire, le regole sociali. Conoscerne la storia è sorprendentemente appassionante.

SUSANNE FRANCO

Carlotta Plebs, QUANDO IL CORPO È CURIOSO. LA DANZA DI EMIO GRECO, pp. 110, € 12, Akkuaria, Catania 2006

Emio Greco è uno dei protagonisti della coreografia contemporanea a livello internazionale. In molti lo annoverano tra le glorie artistiche del nostro paese, tralasciando il fatto che ha prudentemente lasciato giovanissimo l'Italia per formarsi e affermarsi in Francia e poi in Olanda, dove risiede stabilmente. Il suo coraggio è stato ricompensato dalla possibilità di lavorare in condizioni migliori e con i migliori maestri (Jan Fabre e Saburo Teshigawara). Il risultato è sotto gli occhi di tutti: i suoi spettacoli hanno proposto una vera innovazione sia sul piano coreutico che su quello coreografico. Le sue riflessioni hanno preso inoltre la forma di un Manifesto artistico, stilato a quattro mani con il compagno di lavoro, il drammaturgo Peter C. Scholten, con cui, dal 1995, esplo-

ra le motivazioni profonde del corpo e le forme di movimento. Gli esiti di questa attività sono analizzati in *Double Points: One and Two* nella trilogia *Bianco, Rosso, Extra Dry*, dando così conto anche della modalità creativa di Greco, che procede inanellando esplicitamente le sue produzioni, ciascuna delle quali porta in sé l'eco delle precedenti e in nuce le successive. Facendo riferimento agli snodi teorici proposti da Greco e Scholten, e attingendo alle interviste da lei condotte, Plebs approfondisce le questioni chiave della loro poetica: il tema del doppio, la contrapposizione tra mente e corpo, tra danza e aspetti incontrollabili e insondabili

del corpo in movimento, e ancora i concetti di simultaneità, fusione, sincronicità e unità. Le inaspettate convulsioni, le spasmodiche contrazioni muscolari, i passi impacciati, i bruschi movimenti involontari, che costituiscono

la cifra stilistica di Greco, sono posti in relazione con queste intenzioni. Ciò che stupisce è non trovare traccia, nelle note o nell'introduzione, di un altro volume-intervista (Ada D'Adamo, *Emio Greco*, pp. 64, € 8,80, L'Epos, Palermo 2004) dedicato al coreografo, con relativa lista delle opere (qui riprodotta e aggiornata). Segnalare una fonte simile non sarebbe stato un segno di rispetto soltanto per il lavoro di un altro autore, trattandosi del genere intervista, anche per l'artista in questione.

(S.F.)

Eugenio Imbriani e Pietro Fumarola, DANZE DI CORTEGGIAMENTO E DI SFIDA NEL MONDO GLOBALIZZATO, pp. 196, € 14, Besa, Lecce 2006

L'ipotesi che ha dato vita a un convegno tenutosi presso l'Università di Lecce nel 2005 e ora al volume curato da Imbriani e Fumarola, rispettivamente un antropologo e un sociologo, è al centro degli attuali dibattiti intorno al fenomeno del neotarantismo: la pizzica è stata impropriamente associata in modo esclusivo alla terapia e al tarantismo, mentre andrebbe riconsiderata in un orizzonte più ampio, che includa altre forme, come la pizzica scherma, mettendo a sua volta quest'ultima in relazione con altre danze di sfida. Nella fattispecie, il convegno e il volume hanno preso in considerazione la capoeira, la break dance e il tango, tutti ampiamente diffusi nel Salento globalizzato. Si afferma qui dunque in modo forte che la "Notte della taranta" non è la festa durante cui migliaia di persone danzano "ia" pizzica ma "una" pizzica, perché le altre forme della medesima tradizione sono escluse a priori. Ciò significa ribadire anche un altro concetto fondamentale, ovvero che la taranta è solo una delle musiche terapeutiche diffuse nel Salento, e che il tarantismo non si manifestava solo attraverso le pizziche. Come è stato possibile attivare un cortocircuito storicamente e antropologicamente infondato, che ha fatto della "pizzica pizzica" l'unica manifestazione di questa tradizione? E quanto peso ha avuto questa vulgata nel processo di codificazione e di istituzionalizzazione, che vede protagonisti di uno strano "imbroglio" (così lo definisce Lapassade nella trascrizione della tavola rotonda) le stesse persone simultaneamente nel ruolo di attori, ricercatori e organizzatori? Le posizioni oscillano tra chi considera tutto ciò alla luce delle teorie sull'in-

venzione della tradizione, e chi come un caso di recupero della medesima. Il dibattito, a detta di Fumarola, è ancora condizionato dall'impostazione demartiniana della materia, mentre il desiderio che sembra emergere con chiarezza è la nascita di una fondazione che alimenti il neotarantismo con le ricerche in corso di studiosi di varia formazione. Molto vicino alla struttura e alle modalità discorsive del convegno, il volume risulta estremamente vivace, sebbene squilibrato nella proposta di saggi di lunghezza e taglio assai disomogeneo (tra gli autori figurano Gala, Hess, Claire).

(S.F.)

Arthur Saint-Léon, LA STÉNOCHORÉGRAPHIE, a cura di Flavia Pappacena, pp. 220, € 25, Lim, Lucca 2006

Arthur Saint-Léon (1815-1870) è una figura centrale del balletto europeo dell'Ottocento. Violinista (allievo tra gli altri di Niccolò Paganini), compositore, danzatore dalla tecnica sorprendente (fu partner anche della celeberrima Fanny Cerrito), coreografo (firmò *Coppelia*) e teorico della danza, nel 1852 diede alle stampe un innovativo sistema di analisi e notazione del movimento. La struttura e la concezione di *Sténochographie*, il cui sottotitolo recita *Arte di scrivere prontamente la danza*, sono debitrice del concetto illuminista secondo cui la danza, alla stregua del linguaggio verbale, necessitava di regole e di una scrittura per la sua comunicazione e conservazione. In linea con le tendenze estetiche settecentesche è anche la visione totalizzante dello spettacolo, vale a dire l'interazione tra danza, pittura e musica. Questo è anche il presupposto del processo di traduzione-trascrizione del movimento secondo Saint-Léon, che, come molti altri teorici prima di lui, fu spinto dal desiderio di creare un metodo di notazione della danza per sollevarla dalla condizione di arte effimera per antonomasia e riscattarla dalla sua condizione minoritaria. Il problema della dispersione del patrimonio coreografico, le difficoltà di diffondere gli spettacoli di danza fuori dai grandi centri e la lotta contro i plagii e le appropriazioni indebite spinsero anche Saint-Léon a pensare a un metodo che fosse insieme una garanzia di durata per le opere e di tutela del copyright per gli artisti. Il volume, interamente bilingue italiano-inglese, propone la ristampa in anastatica delle prime due parti di *Sténochographie*, introdotte dalle note storiche di Pappacena che ne contestualizza sapientemente la portata e che ricostruisce anche i famosi esercizi di adagio, allegro e punte con cui Saint-Léon trasmise la lezione accademica tardosettecentesca alle nuove generazioni. Corredato da una scelta iconografica pertinente ed esaustiva, il volume contribuisce a colmare la lacuna editoriale in materia di danza, fornendo uno strumento utile sia a chi vuole approfondire gli aspetti più tecnici delle questioni legate alla notazione, sia a chi è interessato a studiarne gli apporti da una prospettiva storico-filologica.

(S.F.)

Vito Di Bernardi, RUTH ST. DENIS, pp. 340, € 36,20, L'Epos, Palermo 2006

Ruth St. Denis (1879-1968) è stata una delle pioniere della danza moderna negli Stati Uniti, la fondatrice, insieme al marito Ted Shawn, di una celeberrima scuola, la Denishawn, e la codirettrice dell'omonima compagnia. Malgrado il segno indelebile da lei impresso nella cultura americana del primo Novecento, non esiste nell'editoria in lingua inglese una monografia che

rilegga con strumenti critici aggiornati e sulla base di ricerche d'archivio l'attività e l'attività di questa artista. Quello di Di Bernardi non è dunque solo il primo studio italiano dedicato a St. Denis, ma il contributo più recente ed esaustivo disponibile sul mercato internazionale. L'area di specializzazione dell'autore, la danza e il teatro asiatici, renderebbero quasi ovvia la scelta di dedicare uno studio di queste dimensioni a un'artista nota soprattutto per la sua predilezione per le cosiddette "danze orientali", di cui, in linea con la moda esotista dell'epoca, conosceva solo indirettamente tecnica, stile e storia, ma di cui usava disinvoltamente il potere seduttivo su un pubblico privo degli strumenti necessari per distinguere tra autentici e falsi. A ragione l'autore articola il suo discorso attorno ai processi storico-antropologici che hanno sostanziato la pratica di St. Denis, tesa a diffondere le sue originali declinazioni delle danze extraoccidentali, ma non tralascia di offrire anche delle chiavi di lettura per capire il rovescio dello stesso fenomeno, ovvero il successo a prima vista inspiegabile delle tournée in "Oriente" della Denishawn. Di Bernardi pone inoltre in relazione la poetica di St. Denis con il *vaudeville*, il teatro di regia e il cinema muto, ma la parte della ricerca che sorprende di più per l'apparato documentario inedito su cui poggia è quella in cui è indagata la fase conclusiva della carriera della danzatrice. Convinta che la sua danza potesse divenire un veicolo di unione con il divino, creò molte coreografie ispirate a temi religiosi, lavorando soprattutto sulla figura della Madonna e gettando così le basi per la sua personale teologia della danza. Impreziosito da un raffinato corredo iconografico, una ballettografia e una filmografia, questo studio arricchisce decisamente la ricerca in materia di danza.

(S.F.)

Yasmina Reza, "ARTE", ed. orig. 1994, trad. dal francese di Alessandra Serra, pp. 52, € 8, Einaudi, Torino 2006

Abilissima a inserirsi nel rinnovamento drammaturgico francese, l'autrice domina sia la scrittura dialogica, sia le variabili umorali e psicologiche del campionario umano messo in scena quale rifrazione dell'attualità. I suoi personaggi hanno la coerenza comportamentale del dramma borghese e le sequenze il ritmo della *pièce bien faite*; nella consapevolezza dell'illusione del palcoscenico, dell'eterna efficacia dello scontro tra realtà e finzione. Così le sue *Tre variazioni della vita* sono state salutate in Italia nel 2001 come gradevole esercizio alla Queneau. Questo testo del 1994 tratta dell'arte come realtà dalla duplice valenza, e venale e formale, osservandone gli effetti nei suoi cultori. Una terna consolidata di amici entra in crisi, con malintesi e diverbi fino alla rissa, per via di un dipinto, "un quadro bianco, a righe bianche". Il prezzo astronomico speso dall'acquirente, Serge, scatena le critiche di Marc; mentre l'intervento di Yvan favorisce la concitazione drammatica conflittuale fino alla degenerazione dei rapporti. Lungo dialoghi spezzati da alcuni sapienti "a parte" di più sincera confessione, la commedia enfatizza equivoci, istintivi risentimenti e ripicche. Con l'amplificazione di incidenti di linguaggio e reazioni abnormi, ricrea un clima da lonesco minimalista. Eppure si ride, per il ridicolo scaturito dalle debolezze patetiche (il pianto di Yvan), l'ostentata lealtà, la fedeltà velleitaria nei legami ritenuti incrollabili. Rappresentata su lievi variazioni tonali di verbosità esilarante (in analogia a quelle pittoriche del "capolavoro"), l'opera si decide a sorpresa con un gesto apparentemente disastroso e si conclude con l'ultima risolutiva battuta di Marc.

GIANNI POLI